□文学研究

胡乐新声:汉唐赋中的西域乐舞

侯立兵

(广东白云学院 基础部,广东 广州 510450)

[摘 要] 汉唐赋体文学中留存有丰富的西域乐舞文化,有些赋作直接以胡乐胡舞入题,关涉琵琶、箜篌、柘枝舞、霓裳羽衣曲等多种乐器、乐曲和舞蹈。胡乐新声从汉代东渐,南北朝流衍,直至唐代盛行,得益于皇室提倡与贵族的追崇,上行下效,最终得以流行民间,因而自然也成为赋家喜好的创作题材。

[关键词] 赋;汉唐;西域;乐舞

[基金项目] 吉林省社会科学基金项目"汉唐辞赋与西域文化"(编号:2013B282)。

[作者简介] 侯立兵(1972—),男,文学博士,广东白云学院基础部教授,主要从事辞赋研究、中国传统文化研究。

汉武遣张骞凿空西域,引来胡风东渐,中原文化逐渐为之浸染。从汉迄唐,胡乐新声不断传入并逐渐沾溉中原的乐坛舞林,而这一历史演进的痕迹常常会留在汉唐文学之中。一段时间以来,学界对于汉唐文学中西域乐舞文明的留存状况虽说间或有所关注,然多止于唐诗或魏晋小说,于赋体则多有忽视。向达先生的名文《唐代长安与西域文明》在论述西域传来的乐舞时引证了大量唐诗,而于唐赋则未曾提及。美国汉学家谢弗《唐代的外来文明》在论述唐代外来的乐人和舞伎时也引用了许多唐诗,而对于唐赋则未曾关注。[1](P81-91) 实际上,由于"赋兼才学"且具有百科全书的文体特性,使得汉唐赋体文学中或深或浅地沉淀着西域文化的因子,其中就有许多西域乐舞文化的留存。在对汉魏六朝以至隋唐赋作认真清检的基础上,本文拟对这一时期赋体文学中的西域乐舞文明予以论述,进而以此揭示地域文明互动、民族文化融合给文学带来的边缘活力与异域风貌。

一

为便于全面把握从汉迄唐的赋体文学中西域乐舞文化的留存情况,有必要对这一时期的相关赋作进行盘点。汉唐时期从西域传来的乐器主要有琵琶、箜篌、筚篥、横笛、五弦等,其中又以琵琶、箜篌对中原音乐的影响最大。音乐往往与舞蹈相连,到唐朝时长安城流行的西域舞蹈有软舞和健舞两大类:软舞有凉州、绿腰、苏合香、甘州、回波乐等;健舞有棱大、阿连、柘枝、剑器、胡旋、胡腾、浑脱等。[2](P993) 其中健舞中的柘枝、胡旋、胡腾都来自中亚地区,这三大乐舞在开元、天宝年间在唐朝的都市里甚为风靡。赋作中的西域乐舞主要留存在直接以乐器、乐曲或舞蹈名称入题的作品中,也有一些散落在其他的赋作之中。笔者以严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》、《全唐文》、《历代赋汇》为基本文献,辅参有关类书,对从汉迄唐以西域乐舞入题的赋作进行大致梳理,并将其留存概况列表如下:

表 1 从汉迄唐赋作共辑得以西域乐舞入题者 15 篇,其中《琵琶赋》5 篇,《箜篌赋》5 篇,《柘枝舞赋》2 篇,《霓裳羽赋》3 篇。《升庵诗话》卷七"哀曼"条:"晋钮滔母孙氏《箜篌赋》曰:'乐操则寒条反荣,哀曼则晨华朝灭。''曼'与'慢'通,亦曲名。"经比对《全晋文》卷一四四孙琼赋,"孙氏"即"孙琼"。鉴于霓裳羽衣曲是唐玄宗时期从西域音乐"婆罗门曲"改编而成,因此有关赋作也归入此表。

表 1　从汉迄唐赋作中西域乐舞文化留存概况表

序号	朝代	作者	题目	文献出处	存佚	备注
1	三国魏	孙该	琵琶赋	《全三国文》卷四十 《历代赋汇》卷九四	存	
2	晋	傅玄	琵琶赋	《全晋文》卷四五 《历代赋汇》卷九四	残	
3	晋	成公绥	琵琶赋	全晋文》卷五九 《历代赋汇》卷九四	残	
4	唐	薛收	琵琶赋	《全唐文》卷一三三 《历代赋汇》卷九四	存	疑不完整
5	唐	虞世南	琵琶赋	《全唐文》卷一三八 《历代赋汇》卷九四	存	
6	晋	曹毗	箜篌赋	《全晋文》卷一百七 《历代赋汇》卷九四	存	疑不完整
7	晋	杨方	箜篌赋	《全晋文》卷一二八	残	仅存序言
8	晋	孙琼	箜篌赋	《全晋文》卷一四四 《历代赋汇》卷九四	残	《升庵诗话》卷七 “哀曼”条有引用。
9	南朝宋	刘义庆	箜篌赋	《全宋文》卷十一	残	
10	唐	郑希稷	箜篌赋	《全唐文》卷九五八 《历代赋汇》卷九四	存	《历代赋汇》作阙名
11	唐	沈亚之	柘枝舞赋	《全唐文》卷七三四 《历代赋汇》卷九二	存	有序
12	唐	卢肇	湖南观双柘枝舞赋	《全唐文》卷七六八 《历代赋汇》卷九二	存	
13	唐	沈朗	霓裳羽衣曲赋	《全唐文》卷七四一 《历代赋汇》卷九二	存	
14	唐	陈嘏	霓裳羽衣曲赋	《全唐文》卷七六〇 《历代赋汇》卷九二	存	
15	唐	阙名	霓裳羽衣曲赋	《全唐文》卷九六一 《历代赋汇》卷九二	存	

二

就音乐而言，在汉唐辞赋中留存有大量的西域乐舞文化信息，一些作品甚至直接以西域传入的乐器名称入题。从对一些具体乐器的描述中可以看到西域与中原在文化上的交互传播和和谐共融。

琵琶是从南北朝时期自西域传入中原，逐渐成为中原音乐中的重要乐器，在乐队演奏中常常扮演举足轻重的角色。据统计，敦煌壁画上的琵琶图像约 700 多件，是弹拨乐器中运用得最多的一件乐器，几乎每组乐队中都有琵琶。[3](P12－21) 由于与人们的日常精神生活相关紧密，所以赋作中对琵琶的描述也较多。汉唐赋作中以“琵琶”入题者有五篇，作者分别是魏人孙该、晋人傅玄、成公绥、唐人薛收、虞世南。事实上，琵琶又可分为两种，即直项与曲项琵琶。曲项琵琶在南北朝时由波斯经今新疆传入我国。此种琵琶为四弦、四相（无柱）梨形，横抱用拨子弹奏。中原本土的直项琵琶出现相对较早，秦汉时期的“秦汉子”就是直柄圆形共鸣箱的直项琵琶。今天所称的“阮咸”或“阮”，是因为晋人阮咸善于演奏此种乐器而得名，属于直项琵琶。它是竖抱用手弹奏的琵琶，直柄木制圆形共鸣箱，有四弦十二柱。

魏晋间的傅玄作有《琵琶赋》，所存残篇中有一段疑为序言的文字对琵琶之起源作出了探究：

> 《世本》不载作者，闻之故老云，汉遗乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人知音者载琴、筝、筑、箜篌之属，作马上之乐。今观其器，中虚外实，天地之象也；盘圆柄直，阴阳之序也；柱十有二，配律吕也；四弦，法四时也。以方语目之，故云琵琶，取其易传于外国也。杜挚以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦靴而鼓之。二者各有所据，以意断之，乌孙近焉。[4](P1716)

“盘圆柄直”，又有十二柱，傅玄所说的当为直项琵琶。作者言及直项琵琶起源的两种说法，一是乌孙说，

一是长城说。虽然两者都有所据，但是赋家傅玄显然更倾向于“乌孙”说。若此说不虚，则可大致得出这样的结论，南北朝前直项琵琶由中原传入西域，南北朝时期及以后曲项琵琶则由西域传入中国。这样一种乐器上的交互传播过程，实际上是中原文明与西域文明交互影响的缩影。

傅玄《琵琶赋》中关于琵琶形制、起源的记载为研究民族音乐尤其是民族乐器留下了弥足珍贵的史料。从现存的残篇来看，三国孙该《琵琶赋》没有关于乐器来源的考索，而主要是描写琵琶从选材、制作、调试、演奏、欣赏等过程。赋作首先描写制作材料的神奇不凡，所谓“惟嘉桐之奇生，于丹泽之北垠。下修条以迥固，上糺纷而干云”。接下来是能工巧匠的精心制作，所谓“然后托乎公班，妙意横施。四分六合，广袤应规。回风临乐，刻饰流离，弦则岱谷檗丝，篚贡天府”。乐器制作完成之后，再描写演奏的过程，所谓“伶人鼓焉，景响丰硠”，一直写到“曲终歌阕”。[5](P1277) 不难看出，孙该的《琵琶赋》在创作手法上较多沿袭了汉代王褒《洞箫赋》描写乐器的手法和程式，而这种书写程式在中国历代音乐赋尤其是乐器赋中较为常见。

隋朝继承周齐旧制设九部乐，至唐太宗平定高昌，得其乐部，于是增益为十部：燕乐、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国；其后又分出坐部和立部，都以琵琶为主要乐器。《全唐文》今存有《琵琶赋》两篇。薛收《琵琶赋》开篇即云：“惟兹器之为宗，总群乐而居妙。”[6](P587) 这表明了琵琶在当时音乐演奏中的核心地位。薛收生活于隋唐之际，卒于唐高祖武德七年(624)，年仅三十三岁，其所作《琵琶赋》作于太宗设十部乐之前。

虞世南《琵琶赋》采用反衬之法，在陈说“笛不为于商律，瑟见毁于繁弦”的美中不足之后，凸显琵琶之完美。其赋云：

> 惟皇御极，书轨大同。铄矣文教，康哉武功。既象舞之载设，亦夷歌之远通。乃定八音，论六乐。成均弦诵之艺，制氏铿锵之学。辨新声于变徵，研奇操于清角。镛管咸奏，丝桐毕陈。有琵琶之妙曲，乃越众而超伦。

在作品中，作者着力凸显琵琶在乐器中的超群绝伦的地位。事实上，曲项琵琶作为主要的乐器，在隋唐九、十部乐中具有重要地位。这一点可与现存的一些壁画和石窟艺术对照考察。从敦煌壁画和云冈石刻中，能见到曲项琵琶在当时乐队中的地位。山西大同云冈石窟第 12 窟被誉为“音乐窟”，该窟前室雕刻有大量的乐伎舞伎和乐器形象。据统计仅第 12 窟里，各种大小乐器就有 17 个种类、47 件之多。其中不乏源自西域的琵琶、筚篥、箜篌等。琵琶在该窟中多次出现，其中前室东壁上层北侧的夜叉乐伎所弹的即为曲项琵琶。敦煌壁画中有较多的曲项琵琶图像的留存，其中历史最早的当属北凉时期的第 272 窟，该窟南壁上部有一身天宫乐伎演奏曲颈琵琶的图像。北周时期的第 296 窟东壁飞天乐伎场景则是曲颈琵琶、直颈琵琶和笙的组合演奏，体现的是中(原)西(域)合璧音乐景象。

除了曲项琵琶，箜篌是另一种从西域传入的重要乐器。《隋书·音乐志》：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。”[7](P378) 在南北朝及唐代的乐器阵容中箜篌也扮演着较为重要的角色。在敦煌壁画上的弹奏乐器之中，箜篌出现的数量仅次于琵琶。汉唐赋作中以“箜篌”为题的有五篇，作者分别是晋人曹毗、杨方、孙琼、南朝宋人刘义庆、唐人郑希稷。除郑赋保存完整外，其他几篇均有不同程度残缺，杨赋仅存序言。曹毗《箜篌赋》存有残篇，据内容推测当为篇首部分，描写箜篌的取材、制作、装饰的过程，其书写手法与程式大致与上文所述三国孙该《琵琶赋》相类。其文曰：

> 峄阳之桐，植颖岩摽，清泉润根，女萝被条，尔乃楚班制器，穷妙极巧，龙身凤颈，连翩窈窕，缨以金采，络以翠藻，其弦则乌号之丝，用应所任，体劲质朗，虚置自吟。[8](P2075)

晋人杨方《箜篌赋序》仅存残句，其中有“作兹器于汉代”[9](P2198) 之句。孙琼《箜篌赋》首句云：“考兹器之所起，实侯氏之所营。”[10](P2292) 两赋中留存的这些文字为探究箜篌这种乐器的缘起提供了难能可贵的资料。《七修类稿》卷十九《辩证类》“箜篌”条较为详细的考证了这种乐器的起源和演变过程，其中载“箜篌，本师延为空国之侯所制，故名之也。”与孙赋的记述比较吻合。

三

源自西域石国①的柘枝舞自五、六世纪传入中原后深受各阶层欢迎，宫廷教坊舞伎、营伎、家伎等竞相学

① 今中亚乌兹别克斯坦首都塔什干市一带。

习，还出现了名曰“柘枝伎”的专门艺人之名。唐诗对柘枝舞的常有记叙，白居易《柘枝伎》、张祜《观杨瑗柘枝》、刘禹锡《观柘枝舞》都是专门描写对柘枝舞的诗作。

与唐诗的记载比较来看，唐赋对柘枝舞更为详尽，更富史料价值。沈亚之《柘枝舞赋》序：“今自有土之乐舞堂上者，惟胡部与焉，而柘枝益肆于态。”[11](P3355) 从沈赋所言可见，胡乐新声在当时几乎独占歌舞场所，而柘枝舞的舞姿又尤为肆意。中原流行的柘枝舞在服饰、化妆等方面依然保持着浓郁的西域胡风。沈赋云：“隆冠之繁珂兮，披文缨于大带。跪闪举以挥獬兮，拖旋襟之襜曳。”[11](P3356) 卢肇《湖南观双柘枝舞赋》云：“靴瑞锦以云匝，袍蹙金而雁欹。”[12](P3543) 柘枝舞者一般着高帽、长带、锦靴，是典型的胡服。赋中所云“隆冠”，即为刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中所说的“织成蕃帽虚顶尖”。[13](P5324) 宋代俞琰《席上腐谈》云：“向见官妓舞柘枝，戴一红物，体长而头尖，俨如靴形，想即是今之罟姑也。”将狭长的衣袖时而缠腕、时而抛洒，是柘枝舞的一个典型动作，与西域传入的胡腾舞相似。沈亚之《柘枝舞赋》云：“振修袞以抛拂兮，韬纤肱以糅绾。”乐曲终了时，舞者半坦其衣。卢肇《湖南观双柘枝舞赋》云：“拾华衽以双举，露轻裾之一半。”沈亚之《柘枝舞赋》云：“差重锦之华衣，俟终歌而薄袒。”

柘枝舞原为独舞，后发展为双人舞，名“双柘枝”。舞蹈开始时二女童藏于莲花形道具中，花瓣开放，出而对舞。卢肇所作《湖南观双柘枝舞赋》描写的即为“双柘枝”，其赋有云：“潇湘二姬，桃花玉姿”。[12](P3543) 陕西西安的唐代兴福寺残碑侧有二女脚踏莲花，相对起舞的石刻图像，应与唐双柘枝舞有关，可以与赋中描绘的情形比照。

卢赋对舞者的姿态和神情描写非常详尽，所谓“惊顾兮若严，进退兮若慎。或迎兮如流，即避兮如吝。傍睨兮如慵，俯视兮如引”，描画两人对舞互相迎合避让、顾盼神飞的动作与神情，甚为逼真。赋中始终紧扣双人对舞的特色，着力勾画彼此呼应、互相配合的情形，所谓“将翱将翔，惟鸳惟鸯。稍随缓节，步出东厢。始再拜以离立，俄侧身而相望”，描画细致入微，呼之欲出。除了描写双柘枝舞的舞姿舞态之外，卢赋还描写了舞者一边舞蹈一边歌唱的情形，这表明柘枝舞在舞蹈过程中还配有歌唱以表达情感。其文曰：

> 俄举袂以容曳，忽吐音而清越。一曲曲兮春恨深，一声声兮边思发。伤心兮陇首秋云，断肠兮戍楼孤月。歌扇兮才敛，鸣鼙兮更催。[12](P3543)

卢赋篇幅较长，全文近千字，由于信息容量大，其对柘枝舞描述的详尽程度为有关的唐诗无法企及，实为研究柘枝舞具体动作技巧不可多得的史料。

四

西域乐舞得以盛行于中原的一个重要原因是皇室的提倡和上层贵族的追崇，进而上行下效，蔓延到民间。汉灵帝好胡风，曾引得贵族大臣争先效仿。据《续汉书·五行志》记载，灵帝非常喜好胡服帐、胡床、胡饭、胡箜篌笛，以及胡舞，引得京城贵戚竞相追随仿效。[14](P440) 汉灵帝喜好西域的胡乐胡舞，唐玄宗也是著名的爱乐皇帝。《旧唐书·音乐志二》载，玄宗在位多年，擅长音乐，他于“听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而证之，号为皇帝弟子，亦云梨园弟子。”[15](P1051－1052) 由此可见唐明皇对音乐的精专以及当时乐工队伍之庞大。君王对胡乐的喜好，引得风靡效仿，逐渐导致西域音乐在民间的流行，正所谓“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐”。[16](P3374) 也正因如此，生活在唐朝的人们能够经常欣赏到西域各地不同乐器演奏的音乐，所谓“龟兹筚篥愁中听，碎叶琵琶夜深怨。”[17](P301) 唐玄宗擅长制曲，归于他名下最有名的乐曲莫过于《霓裳羽衣曲》，而这首曲子不过是西域“婆罗门曲”的改编本。《旧唐书·礼乐志》载：“河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍”，[18](P476) 后来经过了玄宗的润色。唐诗中关于《霓裳羽衣曲》题咏甚多，对此学界关注也很多。其实，唐赋对此也不乏描述，《全唐文》中存有沈朗、陈嘏和无名氏的《霓裳羽衣曲赋》。当然，这绝非唐人所作《霓裳羽衣曲赋》的全部。《太平广记》卷一七八“内出题”条：“开成①中，高谐知举。内出‘霓裳羽衣曲赋’，太学创置石经诗。进士试诗赋，自此始也。”[19](P1324) 沈朗、陈嘏均为开成三年(838)进士，两人名下的《霓裳羽衣曲赋》当为当年进士考试之作，另一篇无名氏的同题作疑属此类，待详考。《霓裳羽衣曲赋》成为进士试赋的第一道题目，胡乐对唐人精神文化影响之深刻于此可见一斑。

---

① 唐文宗年号(836－840)。

西域音乐、舞蹈东传，给汉唐时代的中原艺术带来深刻影响。向达曾言："六朝以来之乐舞与绘画，几乎有以西域传来之新乐与新画风为主体之势，至唐遂臻于极盛之境"，甚至认为"唐代乐舞除去西域传来者几无可言"，[20](P57) 可见西域乐舞对中原艺术影响之甚。长期以来，学界对于诗歌（尤其是唐诗）中的西域乐舞文化关注较多，而对赋中的西域乐舞则关注甚少。本文无意系统阐述西域艺术对中原之影响，只是力图梳理一下西域艺术在从汉迄唐的赋体文学中的留存状况，进而从另一视角揭示西域艺术文化对中原地区精神生活的切入和影响。值得说明的是，唐代以后的赋作中亦留存有许多关涉西域乐舞的作品，对此留待将来进行系统梳理和研究。

参 考 文 献：

[1]〔美〕谢弗. 唐代的外来文明[M]. 西安：陕西师范大学出版社，2005.

[2]段安节. 乐府杂录[A]. 四库全书（第 839 册）[C].

[3]庄壮. 敦煌壁画上的弹拨乐器[J]. 交响·西安音乐学院学报，2004，(4).

[4]〔清〕严可均. 全晋文（卷四五）[M]. 北京：中华书局，1958.

[5]〔清〕严可均. 全三国文（卷四十）[M]. 北京：中华书局，1958.

[6]全唐文（卷一三三）[M]. 上海：上海古籍出版社，1990.

[7]隋书（卷十五）[M]. 北京：中华书局，2011.

[8]〔清〕严可均. 全晋文（卷一〇七）[M]. 北京：中华书局，1958.

[9]〔清〕严可均. 全晋文（卷一二八）[M]. 北京：中华书局，1958.

[10]〔清〕严可均. 全晋文（卷一四四）[M]. 北京：中华书局，1958.

[11]全唐文（卷七三四）[M]. 上海：上海古籍出版社，1990.

[12]全唐文（卷七六八）[M]. 上海：上海古籍出版社，1990.

[13]全唐诗（卷四六八）[M]. 北京：中华书局，1960.

[14]〔北宋〕李昉，李穆，徐铉，等. 太平御览（卷九二）[M]. 北京：中华书局，1960.

[15]〔后晋〕刘昫. 旧唐书（卷二八）[M]. 北京：中华书局，2011.

[16]〔唐〕王建. 凉州行[A]. 全唐诗（卷二九八）[M]. 北京：中华书局，1960.

[17]刘商. 琴曲歌辞·胡笳十八拍·第七拍[A]. 全唐诗（卷二三）[M]. 北京：中华书局，1960.

[18]〔北宋〕欧阳修，宋祁. 新唐书（卷二二）[M]. 北京：中华书局，2011.

[19]太平广记（卷一七八）[M]. 北京：中华书局，1961.

[20]向达. 唐代长安与西域文明[M]. 石家庄：河北教育出版社，2007.